

BRINCANDO COM VERSOS:

UM ESTUDO DAS MARCHINHAS DE CARNAVAL DO PERÍODO DE 1920 A 1970

DANIELA BONAMIGO ZUPIROLI¹

INTRODUÇÃO

Diz-se que no carnaval a vida muda. O país muda. As pessoas mudam. Tantos pudores cotidianos são esquecidos. Os desejos mais íntimos afloram à pele nos carnavais das ruas e dos bailes. Não há Josés, Marias, Franciscos, nem outras pessoas que sejam. Há, sim, foliões lançados ao transe coletivo, à catarse dos desejos oprimidos no dia-a-dia em nome de uma suposta vida normal. Não há a necessidade de dissimulação para consigo mesmo. Os foliões se entregam aos folguedos e à libertinagem.

Afirma-se que durante quatro dias, ninguém mais se preocupa com as oscilações do mercado, com a cotação do dólar, com os baixos salários, com os escândalos de todos os dias, com a corrupção, com a pobreza, a miséria, a fome. Tudo é festa. Festeja-se a própria insensatez. Todos se entregam à ilusão temporária a que chamam de alegria, até que cheguem as cinzas da quarta-feira.

Mas o que seria de tal festa sem músicas para embalar os foliões? A música que embala os foliões é parte integrante da festa, importante para a manutenção de um rito, fazendo-se não só presente como constituinte de um momento social único, cujas concepções e acepções populares e teóricas podem ser não só variantes como opostas. Há quem veja o carnaval como o

1 MHA Consultorias Socioambientais. E-mail: dani_bonamigo@hotmail.com.

momento de transgressão socialmente aceito com o objetivo de servir como válvula de escape, entretanto, são muitos os outros que o veem como ocasião de plantio de sementes que darão origem a contestações de morais e éticas dominantes, causando, na sequência, sua modificação no contexto social geral.

Seria por demais ambicioso tentar resolver essa questão sem um apoio único e objetivo. A escolha aqui é entender essa dicotomia, de modo a avançar no sentido de superá-la, através da análise da musicalidade presente no período de 1920 a 1970 nos carnavais brasileiros. Para tanto é crucial observar o contexto sociopolítico, a moralidade e os costumes dominantes na sociedade da época, afinal, as músicas se inseriam em um panorama social mais amplo, uma vez que a arte nunca se encontra deslocada do contexto que a produziu, seja ele histórico, social, político ou econômico.

Assim, em busca de respostas para os questionamentos originários do tema, foi delimitado o ponto de análise: a significação das músicas produzidas como reflexos de movimentos sociais que surgiam e/ou atingiam seu ápice no período estudado e a capacidade das líricas carnavalescas para efetuar alguma forma de ordenação social. A partir dessa definição, reformulou-se, a partir das discussões precedentes, uma hipótese chave para o estudo que coloca as marchinhas em dois planos contrapostos: ora como válvulas de escape temporárias, ora como símbolos de protesto e de mudança social.

COERÇÃO SOCIAL X VÁLVULA DE ESCAPE

O carnaval é parte integrante de um conjunto maior; uma das muitas manifestações dos indivíduos dentro de um agrupamento definido como sociedade, portanto, ele adéqua-se ao que é compartilhado e respeitado dentro de determinada configuração social. Entretanto, o carnaval recebe méritos distintos das demais manifestações ao se permitir, e até mesmo estimular, que nesse rito sejam rompidos os laços sociais e morais, bem

como questionados e desafiados os costumes e as tradições. Há que se considerar, porém, que aqueles que assim estimulam o fenômeno, o consideram como mera “brincadeira” de transgredir o real, sem, de fato, romper com o *status quo* social.

Segundo Émile Durkheim, o homem é um ser social, o único que promove a socialização numa constante busca de interação social. Essa interação se dá em uma sociedade real, e, quando se fala acerca da mesma remonta-se imediatamente à leitura de alguns códigos indispensáveis à compreensão humana. Os homens são, assim, seres sociais criando vida em grupos, sob normas e códigos de comportamento e de coerção, estas os colocam enfileirados, cumprindo fielmente cada papel definido dentro do espaço real e transformam os indivíduos em um resultado do conjunto de leis sociais, assim, os homens vivem numa redoma coletiva de coerção social e representam papéis definidos: são pais, mães, filhos, noras, genros, maridos, mulheres, cidadãos (Durkheim 2002, 68).

Freud (1997) afirma que a vida em sociedade só é possível quando os indivíduos abrem mão da satisfação de suas pulsões básicas, de modo que se pode fundar a civilização em mecanismos de coerção, os quais restringem e impõem normas àquilo que *a priori* era controlado pelos instintos, causando desconforto e mal estar, gerando frustrações e, posteriormente instaurando fontes de sofrimento aos indivíduos. Para Freud, o mal estar na civilização seria a fonte do mal estar humano, uma vez que se os indivíduos seguissem seus instintos e pulsões a vida estaria em inadequação com as regras sociais que regulam os relacionamentos, os vínculos e as relações sociais dos seres humanos. (Freud 1997). Porém, o mesmo autor admite que a vida humana tal qual conhecida hoje só é possível dentro de uma sociedade, pois sem regras e inibições, os homens encontrar-se-iam em estado de hordas primitivas, numa incessante guerra de todos contra todos, buscando apenas a sua satisfação pulsional individual. Cria-se assim a dialética da necessidade e do desconforto da vida em sociedade (Freud 1969).

De acordo com Durkheim (2002, 154), quando o homem vive em sociedade boa parte de suas ações não são resultado exclusivo de decisões isoladas, mas de princípios exteriores à sua própria vontade. Esses princípios são os valores e os comportamentos instituídos como convenientes para a sociedade em questão, os quais são induzidos de alguma forma pelo meio social aos seus integrantes. É essa “pressão” que a sociedade exerce sobre seus membros para adequar-lhes a conduta que recebeu o nome de coerção social. Uma das mais importantes formas de coerção é anterior à atitude e coincide com a socialização: ao ser educado, o indivíduo assimila princípios que já existiam antes dele, e que de uma forma ou de outra limitam o leque de alternativas para ação (Durkheim 1978, 85).

Deve-se, contudo, admitir que não existem sociedades perfeitas e que, a coerção social nunca é capaz de coibir todas as pulsões e instintos dos seres humanos, criam-se então mecanismos através dos quais os indivíduos podem extravasar suas angústias e revoltas acerca das instituições sociais e saciar seus desejos primários e instintivos, essas construções são conhecidas na ciência social enquanto válvulas de escape, as quais se manifestam primordialmente em formas de festejos (DaMatta 1997, 72).

Para Durkheim (2003), a dissolução temporária que o desregramento das festas permite, torna perceptível a necessidade das regras limitadoras a fim de que a sociedade não se dissolva no caos e/ou na anomia da qual a festa costuma ser o exemplo. A festa surge então como a experimentação momentânea da sociedade sem regras, livre de um dado modo de organização, capaz de afirmar a utopia da sociedade nova e ideal, na qual prevalecem a alegria e a interação total com a própria natureza humana, simbolizando o utópico retorno ao paraíso primordial.

Segundo Brandão (1989), as festas tomam a seus cargos os mesmos sujeitos, objetos e estruturas de relações da vida social, mas os transfiguram, exagerando o real. A festa toma posse da rotina, mas não a rompe; ela excede sua lógica, e é assim que força as pessoas ao “breve ofício ritual da transgressão”. Desse modo,

a ideia de transgressão, relaciona-se ao exagero, à ultrapassagem de limites, aos excessos, onde até as inversões são excessos que simbolizam aspectos sempre latentes no comportamento dos homens. Entretanto, essas transgressões são ilusórias, uma vez que se a sociedade permitisse uma inversão real das estruturas sociais estaria permitindo a realização de uma revolução, em vez de um rito. A festa é, assim, o lugar simbólico onde cerimonialmente “separam-se o que deve ser esquecido e, por isso mesmo, em silêncio não festejado” daquilo que “deve ser resgatado da coisa ao símbolo, posto em evidência de tempos em tempos, comemorado, celebrado” (Brandão 1989, 8).

DaMatta (1997, 136) define o ritual festivo como um discurso simbólico que destaca certos aspectos da realidade e os agrupa através de inúmeras operações, tais como junções, oposições, integrações e inibições. Para DaMatta, o carnaval brasileiro é um ritual de inversão, onde as hierarquias se apagam, permitindo que o pobre fantasie-se de príncipe, o homem de mulher e assim por diante.

No carnaval, contrariando o projeto social vigente, as leis são mínimas: “lêl o folião que conta. É o folião que decidirá de que modo irá ‘brincar’ o Carnaval” (DaMatta 1997, 93). Assim, o conceito de válvula de escape ou de catarse passa a ser aplicável aos festejos carnavalescos, quando o “esquecimento” momentâneo das regras sociais permite maior liberdade aos indivíduos durante a expressão de seus desejos (sejam eles sexuais, políticos ou sociais).

A manifestação desses desejos, oprimidos durante os outros 361 dias do ano, normalmente vem em formato artístico, seja por meio de desfiles e carros alegóricos, seja através de fantasias ou músicas capazes não só de embalar como de colocar em xeque estruturas sociais, proferindo discursos interditos. Esse “pseudo-abandono do eu social” nos dias de festas deu origem e margem à ocorrência de diversos fenômenos que não seriam aceitos durante a vigência das normas comportamentais preestabelecidas para o convívio em sociedade. Assim, ler-se-ia o período carnavalesco como uma troca de máscaras, onde se retira

uma das máscaras sociais (Goffman 2006, 72) e acrescenta-se a máscara da fantasia seja ela literal ou não.

CARNAVAL E MUSICALIDADE

Carnaval: a maior festa popular que acontece no Brasil. As festas carnavalescas apesar de apresentarem características regionais próprias, em praticamente todos os casos incluíam folias, diversões, bailes, fantasias e principalmente música. É de consenso geral que festa sem música não é festa, portanto, não é de se admirar que a história do carnaval venha sempre acompanhada por composições e até mesmo por estilos musicais construídos especialmente para a ocasião.

A primeira marchinha composta especialmente para o carnaval foi “Ó! Abre-Alas” de Chiquinha Gonzaga, porém, a utilização da marchinha citada só viria a se consolidar quase três décadas depois. Segundo Severiano (1987, 29), isso ocorreu porque antes da liberalização promovida pelo fim da Primeira Guerra Mundial, não havia o costume de se cantar nos bailes de carnaval, apenas dançava-se e as músicas não diferiam das presentes nos demais bailes que aconteciam na sociedade da época.

Porém, com a liberalização do pós-guerra enfatizada por Philippe Áries (1981, 196), abrandaram-se os costumes por todo o mundo e, no Brasil isso se refletiu na comemoração carnavalesca. O carnaval tornou-se mais democrático e abrangente assim como o restante da sociedade, a modernidade caracterizada por Giddens (2000, 115), e nas palavras de Jairo Severiano:

Abrandada em seus preconceitos, a classe média começava a aceitar certas manifestações de cultura popular até então ignoradas. Nas ruas, atenuavam-se as barreiras entre ricos, remediados e pobres, frequentadores, respectivamente, do curso, das batalhas de confete e dos desfiles dos blocos. Estabelecia-se, enfim, o hábito de se cantar nos salões de baile. Assim não foi por acaso que, justamente na década de 1920, se cristalizaram os principais gêneros da música carnavalesca: o samba e a marchinha (Severiano 1987, 29).

Segundo Kiefer (1997, 58), a marchinha é tipicamente uma invenção da classe média, opondo-se ao samba, produto nitidamente proveniente de camadas mais humildes, com batidas de raízes negro-africanas. Era o modo de a sociedade estamental brasileira, tal como descrita por Faoro (2001), aceitar e adaptar-se à festa popular, ao mesmo tempo em que se mantinha diferenciada e distante do carnaval do samba, o qual “em seus primórdios era sinônimo de festa de pobre” (Sebe 1986, 63).

Descendente das marchas militares e das marchas populares portuguesas misturadas aos acordes das músicas *one-steps*² americanas, as marchinhas carnavalescas acabaram se consagrando como o gênero carnavalesco por excelência (prevalecendo até sobre o samba) entre as décadas de 1920 e 1960, quando entraram em relativo declínio.

Numa crônica intitulada “Música de Carnaval” para “O Jornal” do Rio de Janeiro, Cordeiro (1956) mostrou como não era difícil explicar a atração que as marchinhas exerciam sobre o grande público: com compasso binário e andamento acelerado, suas melodias simples cativavam rapidamente o ouvinte, ao mesmo tempo em que as letras debochadas, irônicas, ambíguas ou sensuais eram fáceis de entender e memorizar.

Fatores externos sempre influenciaram a composição das músicas, fazendo delas crônicas urbanas de um Rio de Janeiro, que era a capital federal e o verdadeiro coração cultural do país. Um exemplo bastante claro desse fato é trazido por Jairo Severiano ao mencionar a presença do Departamento de Imprensa e

2 Ritmo musical que teve origem nos Estados Unidos em fins de 1800. O gênero consistia em um único passo repetido inúmeras vezes sem haver troca rítmica. Ganhou popularidade a partir de 1910 e tornou-se obrigatório em grandes bailes de salão, sendo cada vez mais ritmicamente acelerado, dominando os salões antes do popular fox-trot.

Propaganda – DIP3 censurando as marchinhas compostas nos carnavais de 1937 a 1942. Nesse período, o DIP ‘aconselhava’ e ‘sugeriu’ que os carnavalescos ‘purificassem’ suas composições; o departamento chegou a proibir as temáticas que abordavam a malandragem, a boemia e até mesmo a sensualidade da mulher brasileira. Destacou-se nesse período o chamado samba-exaltação: um retorno à visão apoteótica e ufanista romantizando a realidade brasileira (Severiano 1987).

As marchinhas reinaram por quase quatro décadas, porém, em meados de 1960, iniciou-se o seu rápido declínio. Muitos foram os fatores que contribuíram para tanto, mas, sem dúvida, a supremacia da música estrangeira e de outros gêneros carnavalescos (como, por exemplo, o samba-enredo), fez com que as gravadoras (multinacionais em sua maioria) mudassem de rumo. A partir dos anos de 1960, as gravadoras passaram a não mais investir no gênero e a canção carnavalesca passou a ser considerada um investimento sem retorno. Restava aos foliões, além dos velhos clássicos, os chamados sambas-enredo e sambas de quadra que, graças ao prestígio crescente das escolas de samba adquiriam importância nas festas carnavalescas (Kiefer 1997).

MARCHINHAS E CRÍTICA SOCIAL

Segundo Durkheim (2003, 326), para a discussão das finalidades-funções da arte existem duas concepções: a pedagógica e a expressiva. Pedagogicamente a arte é o meio para a educação moral da sociedade e também a forma encontrada para promover uma educação na sociedade capaz de gerar um movimento em que, através do artístico, possa chegar-se à espiritualidade da religião ou à ciência. Já o pensamento estético de esquerda

3 O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi criado em 1939 para controlar, centralizar, orientar e coordenar a propaganda oficial, que se fazia em torno da figura de Vargas. A atuação do DIP abrangia a imprensa, a literatura, o teatro, o cinema, o esporte, a recreação, a radiodifusão e quaisquer outras manifestações culturais (Ribeiro 2001, 128).

colocou a arte como crítica social e política no intuito da emancipação e liberdade do homem: a arte concebida como expressão é a revelação da essência da realidade despercebida na vida cotidiana, transformadora da realidade para que esta se revele (Mannheim 1976, 127). Assim, é possível enquadrar as marchinhas de carnaval enquanto arte em ambas as teorias, uma vez que as marchinhas dialogam com a sociedade e a realidade, mostrando fenômenos sociais de maneira divertida, apontando falhas na constituição social de forma irônica e jocosa, criticando a sociedade tal qual ela se mostra.

Crônicas urbanas, as marchinhas tratam, normalmente, de temas cotidianos, contando histórias do dia a dia dos subúrbios cariocas. Por muitas vezes, sua conotação política constituía uma forma de dar leveza a temas que não eram assim tão “leves”, de mostrar o que grande parte dos brasileiros recusava-se a ver ou era coagido a não refletir sobre.

Assim, para demonstrar algumas das inquietações presentes na vida brasileira surgiram algumas das mais famosas marchinhas de carnaval. Uma delas é, sem dúvida alguma, “Good bye, Boy” de Assis Valente; que surgiu em 1933 em meio à profusão de termos em língua inglesa que assolavam e “abarrotaavam” o cotidiano do homem urbano brasileiro: uma tentativa da classe média alta de se “sofisticar” através da linguagem (Lapicciarella 1996).

‘Good-bye, good-bye, boy’
Deixa a mania do inglês
É tão feio pra você
Moreno frajola
Que nunca frequentou
As aulas da escola
‘Good-bye, good-bye, boy’
Antes que a vida se vá
Ensinaremos, cantando,
A todo mundo
B e Bé, B e Bi, B a Ba
Não é mais boa-noite

Nem bom-dia
Só se fala 'good morning'
'Good night'
Já se desprezou o lampião
De querosene
Lá no morro
Só se usa luz da 'Light'

De veia cáustica e mordaz, a composição de Assis critica abertamente a alienação da elite brasileira ao adotar os “estrangeirismos”, misturando, no caso, a língua inglesa ao vocabulário nacional. No primeiro trecho, nota-se a valorização da cultura brasileira, afinal, como a lírica bem diz, “é tão feio” pronunciar sentenças em língua desconhecidas quando se tem uma cultura tão rica quanto a do país. A crítica vai além do que Assis Valente considera uma insensatez elitista em adotar saudações em inglês. Nas palavras do autor, o aspecto mais aterrorizador é que o próprio país permite que suas expressões sejam deixadas de lado e não valorize o que tem de específico culturalmente, isso é representado no último trecho da música quando Assis Valente faz uma crítica ao nome da companhia de luz brasileira: Light (Gomes e Silva 1988, 50).

Em 1945, em meio à política getulista do Estado Novo no Brasil, o que não faltavam eram aduladores aos grandes políticos. Em meio ao clima de bajulação que reinava na época, Roberto Martins e Frazão, desgostosos com a política e o comportamento dos cidadãos perante esses fatos compuseram “O Cordão dos Puxa-Saco”, a qual só foi gravada após a queda do Estado Novo em 1946 (Lapicciarella 1996).

Iaiá me deixa subir essa ladeira
Que eu sou do bloco
Mas não pego na chaleira
Lá vem
O cordão dos puxa-saco
Dando vivas aos seus maiores
Quem está na frente

É passado pra trás
E o cordão dos puxa-saco
Cada vez aumenta mais
Vossa Excelência
Vossa Eminência
Quanta reverência
Nos cordões eleitorais
Mas se o "doutor"
Cai do galho e vai ao chão
A turma toda evolui de opinião
E o cordão dos puxa-saco
Cada vez aumenta mais

Nesse período, o Brasil vivia uma época de preocupação intensa com as questões trabalhistas. Getúlio Vargas, atendendo a antigas demandas sociais criou leis trabalhistas, comitês e sindicatos, beneficiando a parcela mais carente da população. Não é de se espantar que, nesse momento, arraigou-se a concepção que qualificava Getúlio como "pai dos pobres", grande benfeitor, e, portanto, colocava-o enquanto figura digna de toda espécie de bajulação. Na esteira de Getúlio, todos os políticos ou candidatos que estavam prestes a tornarem-se detentores de alguma posição política importante, tornaram-se alvos de adulação. É exatamente isso que a marchinha exposta acima retrata: os chamados "puxa-saco" são considerados aqueles que vivem à beira das concessões dadas por figuras políticas, estes facilmente mudam de opinião, dependendo de quem possui o poder de atender suas demandas, podem, assim, ser considerados como cidadãos apolíticos.

Esse tipo de adulação não ficou restrita ao período getulista, ainda hoje é possível perceber esse tipo de postura no cenário político brasileiro, esta se tornou praticamente uma parte constituinte da cultura brasileira, em que a reivindicação de melhorias é feita normalmente através do ato de lisonjear servilmente os políticos que se encontram no poder (ou até mesmo os que têm possibilidades de ascender a ele). Vale lembrar que a marchinha ficou engavetada por um ano, uma vez que fazendo

sátira aos que estavam intimamente ligados ao poder em uma ditadura, não foi liberada pela censura feita pelo DIP na época.

Os últimos versos são aqueles nos quais a sátira atinge sua máxima ao mostrar a futilidade dos que estão ao redor dos poderosos. Os versos bem elaborados foram por muitos considerados de baixo calão por utilizar a expressão popular: “puxa-saco”, entretanto, repreensões populares à parte, a composição revela chacotas e críticas pertinentes ainda na atualidade.

Em 1951, “Maria Candelária” passava da sátira do macro ao microcosmo sociopolítico brasileiro ao criticar a categoria dos funcionários públicos de forma sagaz, perspicaz e bem-humorada. De autoria de Armando Cavalcanti e Klécio Caldas, a composição cairia no gosto popular assim ao ser lançada.

Maria Candelária
É alta funcionária
Saltou de paraquedas
Caiu na letra “O”, oh, oh, oh, oh
Começa ao meio-dia
Coitada da Maria
Trabalha, trabalha
Trabalha de fazer dó oh, oh, oh, oh
A uma vai ao dentista
As duas vai ao café
Às três vai à modista
Às quatro assina o ponto
E dá no pé
Que grande vigarista que ela é

Fazendo jus às categorias do gênero carnavalesco, a composição criticava abertamente, mas com tom de chacota, os funcionários públicos que valiam-se de toda a sorte de privilégios por serem protegidos por políticos de alto prestígio, o que fica claro no verso “saltou de paraquedas”, ou seja, sem esforço ou estudo diferenciado, a funcionária tornou-se imediatamente de alto escalão no serviço público.

A letra “O” do quarto verso faz referência à gíria predominante na sociedade da época que indicava aqueles de *status* socialmente mais elevado na carreira do servidor, no caso, eram os funcionários mais bem pagos (Saraiva 1988, 387).

Segundo Caldas (1994, 240), o nome da marchinha foi inspirado em um ponto de ônibus do Rio de Janeiro que ficava ao lado da Igreja da Candelária e levava a maior parte dos funcionários públicos às suas repartições. Dado que a maior parte da sociedade brasileira nunca teve acesso a esse tipo de privilégios, indignava-se, e ainda se indigna, perante o fato de os funcionários públicos de alto escalão terem tantas regalias e que a marchinha de Cavalcanti e Caldas expressou muito bem esse sentimento, não é de se espantar que a mesma tenha sido resgatada na campanha anti-marajás da década de 1980 (Caldas 1994, 242).

Por fim, resgatando uma composição mais antiga, vale ressaltar a importância da marchinha “Pedreiro Waldemar”, lançada em 1948, de autoria de Wilson Batista e Roberto Martins, sua letra resume a função crítica das músicas de carnaval. Através de uma lírica simples e sem sutileza, os autores mostram o panorama social brasileiro do fim da década de 1940, quando, apesar de todos os esforços de Vargas na concessão de leis trabalhistas, salários-mínimos e benfeitorias às classes mais baixas do quadro social, o Brasil ainda vivia em extrema desigualdade, a qual tinha sido até então sufocada pela censura de um governo ditatorial presidido pelo chamado “pai dos pobres”.

Você conhece o pedreiro Waldemar?

Não conhece?

Mas eu vou lhe apresentar

De madrugada

Toma o trem da Circular

Faz tanta casa

E não tem casa pra morar

Leva marmita

Embrulhada no jornal

Se tem almoço

Nem sempre tem jantar
O Waldemar que é mestre no ofício
Constrói um edifício
E depois não pode entrar

A marchinha faz referência a um brasileiro de origem simples, o qual como a grande parte da nação não teve acesso à educação e tornou-se um trabalhador braçal: situando-se na mais baixa posição da pirâmide social brasileira. Assim, a lírica mostra as dificuldades vividas pelos injustiçados socialmente, mostrando numa perspectiva hegeliana de teses e antíteses a síntese de vida de um cidadão médio brasileiro.

O escancaramento da desigualdade social tornou-se marca dessa marcha, a qual através de versos contundentes retrata de maneira crua e corajosa a realidade das classes oprimidas no Brasil. Acusada de subversiva, a música enfrentou uma série de oposições e impedimentos da censura ao denunciar as injustiças sociais vividas pelo operário brasileiro, personificado na composição como o pedreiro Waldemar.

À época, esse tipo de temática ainda era um grande tabu na sociedade, saía-se de um período ditatorial que se orgulhava de ter em suas prioridades a melhoria da qualidade de vida do operariado, assim, fica patente a coragem demonstrada pelos autores em lançar essa composição. A marchinha carnavalesca viria a inaugurar posteriormente uma linha conhecida atualmente como “canção de protesto”, estilo calcado na ideologia marxista que daria seus maiores passos entre as décadas de 1960 e 1970 (Lapicciarella 1996).

CONCLUSÃO

O carnaval é talvez, a festa que melhor representa a cultura brasileira em todos os seus aspectos. Num misto de tradições populares e antigas tradições pagãs, une-se inúmeros personagens míticos e folclóricos: Baco, Momo, Pierrôs, Colombinas, Baianas

(das enormes saias que rodopiam nos desfiles), corpos lânguidos que saracoteiam pelas ruas exalando sensualidade, luxúria. Para os que o festejam, o mundo para. A vida para.

O carnaval é a suposta festa de todos, onde as máscaras escondem as distinções de classes, assim, não há luta de classes (pelo menos não de modo visível). Ainda que as diferenças se façam perceber na magnitude dos bailes nababescos e dos camarotes VIP, o Brasil assume a forma de uma democracia cultural onde os corpos suados pululam ao som dos trio-elétricos, dos blocos de rua, das orquestras de frevo, caboclinhos, maracatus, bois-bumbás e de todas as outras manifestações populares que tomam conta do país inteiro nos dias de festa.

No carnaval, contrariando o projeto social, as leis são mínimas, mas essa perspectiva é ilusória, temporária e puramente simbólica, pois, ao final dos quatro dias de brincadeira, resta a pergunta, para onde foi a quebra de hierarquias? Onde se escondeu o folião que queria mudar o mundo? Ele certamente não desaparece, mas é contido dentro de si mesmo através das regras sociais preestabelecidas, ou como diria Freud, dentro de seu superego, isso, contudo, não quer dizer que o brincante tenha se esquecido do que foi cantado, do que foi visto durante os dias de Momo. Tudo que acontece nos quatro dias de festa permanece na mente de cada indivíduo e a reflexão sobre esses acontecimentos atormenta a sua consciência, acabando por forçá-lo a adotar duas posturas opostas: ou o indivíduo permite que seja adotada uma repressão interna ainda mais contundente ou inicia um movimento de transformação da sociedade.

Vê-se aí a importância das marchinhas analisadas e da profusão dos discursos interditos foucaltianos que se espalham por suas líricas, afinal, as composições que permearam todo esse trabalho não tem como perspectiva o discurso sobre o carnaval elaborado pelos informantes em termos de emoções ou sensações. As músicas que perpassam o texto cantam sobre o “vivido”, são reflexos de movimentos sociais, políticos e econômicos, ao mesmo tempo em que dão origem a novas inquietações

dessas mesmas ordens. Mais que mera “válvula de escape”, mais que ser “contra” ou “a favor” da sociedade tal como se encontra organizada, as festas carnavalescas podem também ser o modo próprio de expressão da identidade de um dado grupo ou mesmo um instrumento político. Percebe-se desse modo que caracterizar o carnaval unicamente como um momento de escape das tensões cotidianas pode ser uma falácia.

É certo que a festa transfigura, exagera o real rompendo rotinas e hierarquias, é um momento de se contemplar o que é proibido, o que é interdito, de liberar pulsões sexuais, porém é também um momento de reflexão, de pensar o que acontece na sociedade e de escancarar as diversidades e as improbidades que são caladas durante o restante do ano.

Não é à toa que se diz que “no Brasil, tudo acaba em festa”. Isto é compreensível, já que uma festa como o carnaval pode comemorar acontecimentos, reviver tradições, criar novas formas de expressão, afirmar identidades, preencher espaços na vida dos grupos e dar voz aos assuntos interditos na vida popular. A festa concentra além dos recursos econômicos, os recursos sociais e culturais dos grupos, redistribui-os e, nesse caso, o carnaval deixa de ser a simples “válvula de escape”, como afirmaram muitos teóricos, para ser momento de autoavaliação dos grupos sociais. As marchinhas estão aí para provar tudo isso.

REFERÊNCIAS

- Brandão, Carlos Rodrigues. *A Cultura nas Ruas*. Editora Papyrus, 1989.
- Caldas, Klécio. *Pelas Esquinas do Rio – Tempos idos e jamais esquecidos*. Editora Civilização Brasileira, 1994.
- Cordeiro, Cruz. “Música de Carnaval.” In *O Jornal*. Rio de Janeiro, 05 de fevereiro de 1956.
- DaMatta, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Editora Rocco, 1997.
- Durkheim, Émile. *Educação e Sociologia*. Editora Melhoramentos, 1978.
- Durkheim, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. Editora Martins Fontes, 2003.
- Durkheim, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. Editora Martin Claret, 2002.
- Faoro, Raymundo. *Os Donos do Poder*. Editora Globo, 2001.
- Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso*. Editora Loyola, 2005.
- Freud, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Editora Imago, 1999.
- Freud, Sigmund. *Mal-estar na civilização*. Editora Imago, 1997.
- Freud, Sigmund. *Totem e Tabu*. Editora Imago, 1969.
- Giddens, Anthony. *As Transformações da Intimidade*. Editora Unesp, 1992.
- Giddens, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. Editora Unesp, 2000.
- Goffman, Erving. *A Representação do Eu no Cotidiano*. Editora Vozes, 2006.
- Gomes, Dulcinéia Nunes e Silva, Francisco Duarte Silva. *A jovialidade trágica de José de Assis Valente*. Editora Martins Fontes/Funarte, Rio de Janeiro, 1988.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *A Fenomenologia do Espírito*. Editora Vozes, 2001.
- Kiefer, Bruno. *História da Música Brasileira – dos Primórdios ao Início do Século XX*. Editora Movimento, 1997.
- Lapicciarella, Roberto. *Antologia Musical Popular Brasileira*. Editora MUSA, 1996.
- Mannheim, Karl. *Ideologia e Utopia*. Editora Zahar, 1976.

Queiroz, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro, o vivido e o mito*. Editora Brasiliense, 1999.

Ribeiro, João. *História do Brasil*. Editora Itatiaia, 2001.

Saraiva, Gumerindo. *A Gíria Brasileira*. Editora Itatiaia, 1988.

Sebe, José Carlos. *Carnaval, Carnavais*. Editora Ática, 1986.

Severiano, Jairo. *YES Nós Temos Braguinha*. Editora Funarte, 1987.

RESUMO

O artigo faz uma análise da musicalidade do carnaval carioca entre as décadas de 1920 e 1970, concentrando-se nas composições conhecidas como marchinhas carnavalescas que tratam sobre a crítica do cotidiano. Reflete sobre a questão das marchinhas na perspectiva de seu reconhecimento apenas como momentos de escapismo social ou como pertencendo a um universo mais amplo de reflexão e mudança na sociedade através da instigação de comportamentos por meio de suas líricas memoráveis e transgressoras.

Palavras-chave: Musicalidade, Carnaval, Marchinhas, Válvula de Escape, Coerção Social.

RESUMEN | JUGANDO CON VERSOS: UN ESTUDIO DE CANCIONES DE CARNAVAL DE LOS AÑOS DE 1920 A 1970.

El artículo analiza la música de carnaval de los años 1920 a 1970, centrándose en las composiciones conocidas como música de carnaval que tienen que ver con la crítica de la vida cotidiana. Reflexionó sobre la cuestión de la marcha a la luz del reconocimiento al igual que los momentos de escapismo o social, pertenencia a un universo más amplio de la reflexión y el cambio en la sociedad a través de la instigación de comportamientos a través de sus letras transgresoras y memorables.

Palabras clave: Musicalidad, Carnaval, Marchas, Válvula De Escape, Coerción Social.

ABSTRACT | PLAYING WITH VERSES: A STUDY OF CARNIVAL MUSIC FROM THE 20S TO THE 70S.

The article analyzes the carnival music during the period from the 20s to the 70s, focusing on the compositions known as carnival marches that deal with the critique of everyday life (whether by way of irony about the economy, society or even the dominant moral). The main objective is to reflect on the issue of the marches under the light of their recognition as just moments of social escapism or as belonging to a broader universe of reflection and change in society through the instigation of behavior by their memorable and transgressive lyrical.

Keywords: Musicality, Carnival, Marches, Exhaust Valve, Social Coercion.